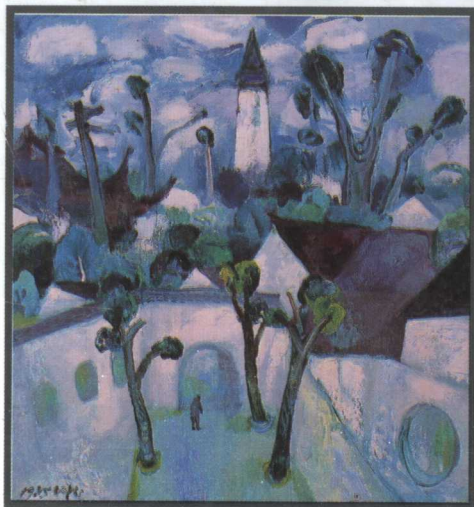


陈钧德



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

中国现代艺术品评丛书

主 编：水天中

副主编：戴士和

苏 旅

陈钧德

(桂)新登字 07 号

陈钧德

中国现代艺术品评丛书

主 编: 水天中

副主编: 戴士和

苏 旅

出版人: 甘武炎

出 版: 广西美术出版社

发行与经销: 全国各地书店

植 字: 南宁金禄计算机照排公司

制 版: 深圳华新彩印制版有限公司

印 刷: 深圳当纳利旭日印刷有限公司

开 本: 1194×889 1/24 3印张

1994年12月第1版第1次印刷

印 数: 3000

书 号: ISBN 7-80582-744-3/J · 542

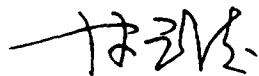
定 价: (精)38元 (平)28元

关于这套丛书：

对过去、现在、未来的延续性思考，是需要拿出点勇气的。而要完成一种转变，需要付出的恐怕就不仅仅是勇气了。

“中国现代艺术品评丛书”的出版，下意识地 20 世纪中国艺术向现代形态转变提供了一点参照数。同时，也作为献给中华民族文化以及她自己的现代艺术家的一分爱心。

广西美术出版社社长、编审



前言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。

水天中

1992 年 6 月于美术研究所

很难用哪一种既有的风格流派给陈钧德的艺术进行学术界定,尽管陈钧德的风景油画在中国画坛已有十数年的影响。有一点是可以肯定的,陈钧德的抒情风景画是迄今为止中国画坛上最纯粹的艺术之一。他的代表作品如《江南古寺》、《帝王之陵》、《庭院小门》、《人·沙滩·大海》、《秋晨》等,显示出无与伦比的艺术直觉和油画语言上的炉火纯青。明丽响亮的如莫奈、雷诺阿、西斯莱、毕沙罗般辉煌的色彩中显示出中国传统笔墨的内向沉雄;精致如塞尚、马蒂斯、德朗般无懈可击的色块组合中又处处洋溢着中国书法的随意和潇洒。陈钧德非常成功地从他的老师林风眠、刘海粟、颜文樑、关良手中接过了纯艺术的优秀品格将其发扬光大,并将西方印象主义和野兽主义转换为充满中国文人气质的抒情风格。应该承认,在这一方面,陈钧德不但超越了他的老师,即使在群雄如林的当今画坛上也罕有其匹。陈钧德毕生致力于发现美、创造美的探索,他把美创造到令人目眩的极致,以致使某些作品多少有过份的唯美和矫饰的倾向而削弱了美的纯度。陈钧德不追赶任何艺术潮流的态度正好为他的成功划上一个句号:他必将在二十世纪末中国五花八门的艺术潮流中占据一个独一无二的位置。

苏 旅

出版策划	甘武炎
总体设计	苏 旅
责任编辑	苏 旅
责任校对	林志茂



陈 钧 德

陈钧德艺术风格论

●徐 虹

19 世纪 60 年代,印象主义画家登上了法国艺坛,从此欧洲绘画公开地与文学分离,画家们对艺术本体的关注超过内容和情节。他们以创新探索为旗帜,向保守的学院艺术挑战。随后新印象主义和后印象主义艺术揭开了现代主义的帷幕。

欧洲艺术的动荡,对同时代的中国画家无甚影响。30 年代中国年青美术家曾一度追随 19 世纪末欧洲艺术,但只是短暂的试验。一个世纪以后,随着中国政治、经济上的改革开放,艺术家获得相对宽松的环境,印象主义再次在中国出现,它成为艺术摆脱“左”的政治教条控制的“先锋”。在上海,1979 年底的“十二人画展”,是以印象主义风格为主导的进行新的艺术探索的开端,这种以研究绘画语言为主要目的的实践也一直贯穿于中国的现代艺术浪潮中。而印象主义曾被视为资产阶级腐朽没落的代名词之一,本世纪前期徐志摩与徐悲鸿那场著名论战,预示了印象主义在中国的艰难历程,但他们不会料及印象主义最终成为学院艺术的一个组成部分,并为普通中国观众所喜爱。

陈钧德是印象主义潮流最虔诚的追随者。他除了参加过

“十二人画展”，大量提供给观众色彩鲜艳的作品之外，还有一些鲜为人知的事实——他与本世纪前期留学西方，学习印象主义风格的画家一直保持密切关系。正是在印象派作品被视为“腐朽没落”的时期，他跟随林风眠、刘海粟、颜文樑、关良这些前辈开始了对印象主义的研究。通过他们，陈钧德接触了印象派艺术，随着对印象主义有始无终的热情，他逐渐从印象主义到野兽主义的摸索中形成了自己的画风——表现的抒情风格（更确切地说是界于印象主义和抒情性书写之间的绘画）。

陈钧德出生于上海，父亲是家具设计师，对他有重要影响的是外祖父。外祖父是名石匠，雕刻石狮非常有名，在当地颇孚众望。每年春节，父母带着幼年的儿子回宁波探望老人。老人很喜欢外孙，经常一臂环抱外孙，另一臂挥舞铁锤雕斫石狮不停。外祖父身体健壮，身着一套蓝色长衫，长长的白须随着铁锤的敲打飘荡飞动，这给陈钧德留下了深刻印象。在他眼里外祖父不啻是电影中行侠仗义的英雄。老人的行为让外孙认识到做一件事要花很大功夫才会有结果。陈钧德一直铭记着这一点，以后就变成了自己的座右铭。他说：“我一直喜欢自己花力气画出来的东西，不喜欢取巧！”

从现存作品看，大约可以三个阶段来说明陈钧德的艺术发展。

（一）早期印象主义阶段。陈钧德在学生时代通过刘海粟和颜文樑具有中国绘画趣味的艺术，深入理解和学习印象主义大师们的

风格，特别是莫奈和毕沙罗，初步架起了印象主义与中国抒情风格的桥梁。

（二）在前一阶段探索的基础上，陈钧德的绘画趣味转向后印象主义，尤其是塞尚、凡·高在结构表现方面的创造。对林风眠、刘海粟艺术的认识，在这一阶段也加深了。而关良对马蒂斯绘画的心得，也成为启发和引导他行进的力量。这一时期约在80年代前期。

（三）80年代中期以后，陈钧德的艺术朝两种方向发展。在以写生为基础的风景画中，他突出了笔法的“书写性”，运笔的规律与色彩语言成为同样重要的形式因素。自由变化的笔法造成了画面形象的疏放，抒情性的风格基本形成。另一方面，在他以创作为主要的作品中，画面的空间安排已引起他的重视，立体主义的原理被他合理吸收，但同时他用中国传统绘画空间的处理方式来调遣印象主义的写实和立体主义的结构，使画面产生一种自由、随意，有亲和感的平面性质。在这一阶段中，可以看到鲜明非写实的色块，以具有象征性的形象来分割画面，同时又突出形象的具体和模糊性，使画面具有一种强烈的抒情性印象主义的特色。

陈钧德70年代作品如《山景》（1973年）、《雪霁》（1977年）等，可以看出他对早期印象主义手法的熟练运用。《山景》表现出在观察自然景物时的敏感和浓厚的主观因素，丰富、微妙的色彩，自由多变的笔触和在光照、色彩中变幻不定的造型，都流露着印象主义大师（如莫奈）的艺术印迹。



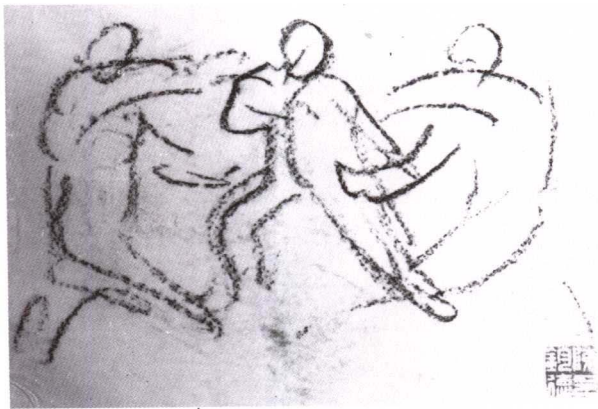
《雪霁》比较注重现实物象的描述,灵活迅疾的笔触,朴素宁静的气氛和对流动大气的表现,使人想起毕沙罗和西斯莱作品的情调。

这两幅画还表现出一种趋向——画家对笔触与画布关系的玩味。笔锋的变化,颜料的厚涂,都成为他绘画创作的课题。他用丰富多变的笔蘸上或厚或薄的颜料,一气画满画布。而不再用多层叠加的方法,去形成深厚的凝重的空间。从这里可以看到中、西两种绘画方法对特定文化环境中成长的艺术家有那么深的影响。中国绘画以毛笔加水墨加宣纸为基本材料,线条和水墨的渗化是画面形式主体,具体的笔墨状态在作品中具有突出位置。西方印象派绘画从欧洲写实绘画发展而来,笔触服从于空间和色彩的变化,层层叠加造成丰厚的空间层次,突出了空间深度和整体色调。具体的笔触在作品中居于次要位置。陈



钧德这一时期在艺术上的探索,正是向传统中国绘画趣味靠拢。自幼受“笔情墨趣”熏染的中国画家,如本世纪初成长起来的刘海粟、林风眠等人,不论是拿起中国毛笔面对宣纸,还是拿起油画笔面对画布,都很自然地流露出书写性运笔的习惯。靠多层次色彩表现空间深度,在中国人的油画中很难自然出现。中国人对印象主义绘画的学习,一开始就着重于自由自在的运笔和强烈、鲜明的颜色。另外,中国画家对印象主义绘画中抒情性的领会,也远比学会表现阳光、空气、水波的变幻容易得多。老一辈油画家的这种艺术特色,很自然为陈钧德所接受,并成为发展他自己抒情风格的重要资源。

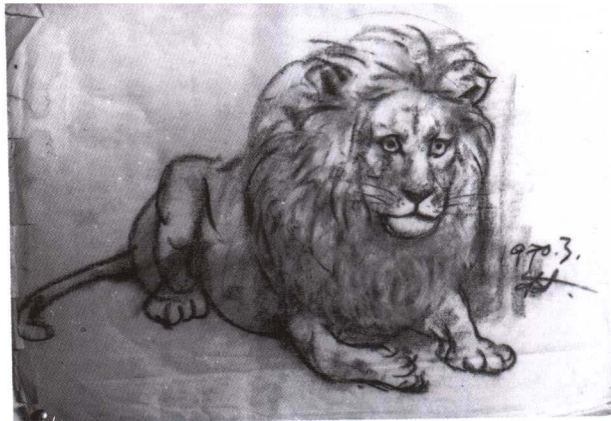
在造型方式上,也可以看出中国传统对陈钧德的影响,平面的、勾勒的形随处可见。虽然在他早期作品中,这一点不太突出,但在许多细部描绘中,仍然可辨识出来。如《花房》



(1975),画中房顶、梁柱、支架基本上是勾线画出轮廓,草木花卉的画法类似颜文樑,但颜文樑的谨细周到却被陈钧德自由奔放的运笔所取代。

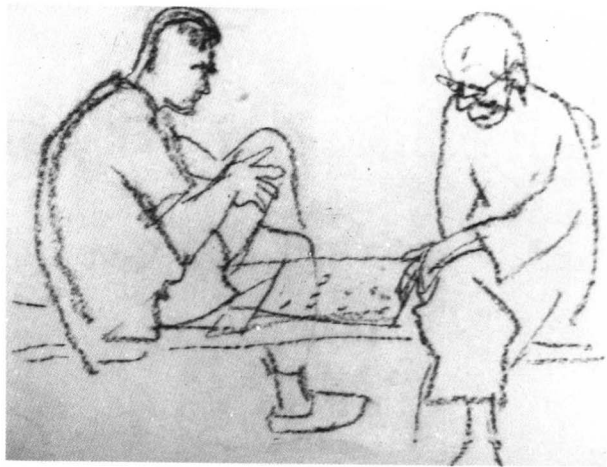
70年代末到80年代中期,后印象主义的影响在陈钧德的创作中变得明显了。《寒秋》(1981)强烈、绚烂的色彩中,透出按捺不住的生活激情。同年的《无锡印心石屋》对画面结构和形体秩序的经营,与线、色的表现性密不可分。当然,陈钧德还有一些塞尚和凡·高所没有的东西——自由洒脱,充满东方灵性的笔法,代替了凡·高执著、颤动、神经质的笔触。那是探求对象的内在世界,以自己的心灵激动所表现出来的疯狂与执拗。而线与色面松动的关系,则消解了塞尚谨严学究般的对世界本质寻根刨底的追问——一种对结构的思考、判断和总结。

刘海粟评价陈钧德的艺术时道:“有塞尚



的永久实在性而无塞尚的沉郁;有凡·高的热力震颤而无凡·高的悲怆……”画面的形式因素导致看似相同的外貌实是相距万里的性质,正是我们把握理解中国画家学习西方艺术时对西方艺术的再造。

其实,离开陈钧德这部分明显有印象主义大师痕迹的作品,转身研究他的另一部分抒怀排遣性的写生或小品时,更能说明画家是用什么样的手段或方法去进入对印象主义的研究和学习的。1980年的《怀古》,画中的形象被粗粝不平的油画颜料以及一些流畅的线条、色面所替代,仍然是不顾层次表现的特征,也不甚重视印象主义的“光色关系”——探索发光体和受光体之间色彩变化的关系。在《云南水乡》中,树叶与天空的关系、房子的表现方法,也表现出对印象派技法的自主性选择。这种亦取亦弃的手段,可以在刘海粟的许多国画和油画作品中看到;他所画的山景、



泼彩加中锋涂抹、靠宣纸的晕染造成宏伟浑厚的丰富效果；而在他的油画中，这种画法带来更多的以生硬的笔触和生硬的色彩关系，用以显示运动感和力度。这很能说明中国人是如何以传统绘画中的“写意”概念学习西方油画的，同时也证明中国人在向西方学习的过程中从来就抱着“西学为用”的态度，压根就不曾存在西方文化将代替中国文化这一基本命题。

为了证明这一结论存在，除了从刘海粟——陈钧德的油画中能分离出来油画中的“中国抒情”风格特点之外，在林风眠——陈钧德、关良——陈钧德的画中也都能分析得到相似的结论。如1980年的《古俑花果图》，追溯从关良到马蒂斯风格的痕迹是明显的。他对马蒂斯的兴趣，侧重于形体的单纯和色彩的明快。但他适可而止，没有进一步研究马蒂斯在删减“画面上一切无用的东西”之后所

达到的安宁和谐，以及马蒂斯精心设计的色调的“音乐性”。1983年的《教堂》，体现了陈钧德离开了关良的影响，并没有沿着马蒂斯的路走到底。他毕竟是一个中国画家，中国文人的精神渗透在他的意识深处。

西方现代主义艺术虽然以不停顿的反叛传统为特色，但它正是在研究和思考传统的基础上，针对传统艺术的某一点脱颖而出的。在形形色色的现代艺术作品背后，不难寻出它与往昔艺术的某种联系，尽管这种联系是以对抗和批判的形式出现（实际上也只有有在反思和批判传统的基础上，才有可能使传统得到发展）。正因为如此，在没有从文艺复兴到现代主义这一西方文化背景的中国艺术家眼中，寻找能与中国文化对话的艺术风格，便成为“融合中西”的必由之路。艺术家们以对中国文化的认识对待外来的艺术，并将已有的观念渗入吸收和移植的过程。于是，在东



方文化情趣中,外来艺术的核心(例如对西方传统批判而形成的张力)因为离开本土情境而被消解,它们成了异方园地里可供观赏的奇葩。这种对西方艺术的改造(或可称为“调和”,老一辈画家都曾以此为已任)做得最彻底、最有成效的不是别人,而恰恰是被许多人认为缺少中国传统艺术根底的林风眠。在林风眠高度成熟的作品中,静物、风景、甚至裸女,都成为充满中国文化精神的、“有中国特色的”艺术。如果要从那些作品中寻找具体的西方因素,只能得到被消溶的一些碎片,而碎片是无法体现西方艺术的观念 and 精神的。像林风眠这样的艺术家,是在利用西方艺术的砖石,建造黑瓦白墙的庭院。他所建起的庭院严格说来,并不是“融合中西”或“不中不西”,而是彻底中国式的。除非我们把艺术中的中国特色仅仅看作某种图式或某种技法程序。如果从这一角度看,陈钧德认为自己的艺术

是“中国风味”是有道理的。

80年代中期,在陈钧德的创作中出现了一些新的因素。1985年的《通向敦煌的路》与以往的风景很不相同。五分之四的画面被单调而又神秘的大地所占据,一条象征道路的白色条块,在这片永恒沉默的土地上凝视着天际那些黄色的云团。这幅画没有太多的形体变化,但却显示画家创作前的深思熟虑。

1986年的《帝王之陵》中,再次出现白色的道路,它从画面中心一直通向远方天地交界处。一些色彩团块从两旁向中间涌集,与天际的白云相交,作品给人悸动不安的印象。这幅大尺寸的画突出了平面结构的处理,这种结构与大块明亮、鲜艳的色彩相结合,呈现出独特的抒情风格。概括、单纯的造型和景物的象征意味,成为这一时期作品的特性。但具有书写性的线条,仍保持着原来的风格。

像这种关注画面构成的作品,在80年代中后期形成一个系列。《梦中水乡》造型和用笔似乎随意而自由,由不同形状的白色色块组成一种节奏,似乎是从立体主义绘画中吸收的形式处理。但是这幅画与《帝王之陵》一样,单纯、宁静的景物中蕴含着动荡的心境,这种情感成分与立体主义谨严的体面分析显然不同。对色彩分割的倚重和笔触的抒情性格接近印象主义绘画。也使人感觉到画家的心灵中深厚的中国文化积淀始终没有淡化。那些小景和点景人物,更与传统中国绘画相连相通。

从整体看,陈钧德这一阶段的创作,虽然

重点在于研究画面结构,但他始终不曾淡忘印象主义的色彩手法和抒情性构思。与前期作品风格不同的是,他对印象主义(还有立体主义)绘画的兴趣和他自己的理解,已经渐渐选择提纯。如果从印象主义艺术角度看,他所吸收的只是印象主义的断片或“简化”的印象主义。这是一个中国现代画家对印象主义的理解和选择。也是中国传统绘画观念与印象主义技巧的综合表现。

在90年代的一些作品中,笔触的书写性质与色彩表现性,被作者提到同等重要的程度。单纯而微妙的色彩关系与随意挥写的笔迹,对于他艺术个性的成型起着同样重要的作用。《海滨》、《鼓浪屿》等作品中,表现性的线条与越来越饱满、鲜明的色彩,使人感到创作中主观因素的加强。

陈钧德绘画风格的流变,反映着中国艺术家对西方绘画的认识特点,也留给我们一些需要思考的问题。

当西方绘画进入中国时,不论是古典主义还是印象主义,在中国艺术家这一“镜面”的反射中,已不再是它们原来的形态。中国人对西方艺术的理解已经渗和了许许多多中国文化,并按照中国人从艺术的习惯去接受和仿作。这在客观上形成了对西方艺术的“篡改”,和西方艺术到中国之后的“变形”。从根本上说,中国文化不可能“原原本本”地照搬西方文化。因此,那些惊呼西方艺术将取代中国艺术的人,只是为艺术上的固步自封、反对

借“他山之石”攻中国传统绘画之玉制造借口。或者是企图建立统一的批评标准,以阻止传统艺术的多样化发展。

中国绘画和欧洲绘画,如果作为两种民族文化看待,从本质上是不可能融合为一的,如果从本质主义的角度设定,所谓“融合中西”,只能是对某些具体技巧、某些观念的片断作改造的吸收,这不仅因为两种文化不可能轻易消失,而且文明的历史不可能异地重演,但是中国艺术的发展可以将西方艺术的发展作为一种参照系,在借鉴和对比中,制定我们的策略,发展中国的现代艺术。

中国既不可能出现“印象主义”画家,也不可能出现真正的“古典主义”画家,不论是林风眠、刘海粟,或是他们的学生辈画家陈钧德,都不是“融合中西”的画家,更不能简单地称为“中国的印象派”,他们只是具有印象主义或其他某种流派艺术倾向的中国画家。陈钧德在学习印象主义绘画时的不彻底性,恰恰是他的艺术得以独立存在的条件。我们从陈钧德的作品中感受到那种难以归类(既非地道的印象主义,也非地道的野兽主义……)的特色,恰恰是陈钧德个性特征的必要基础。在长期、深入地钻研刘海粟、林风眠、关良等人的艺术,并通过他们进一步研究印象主义绘画之后,陈钧德的作品依然充满了纯正的中国品位并保持了鲜明的个性风格,这在中国当代画坛上是不多见的。

1994年10月于上海

(附录)

陈钧德作品点评

秋晨 70cm×80cm 作于1991年

这是一幅风景写生,但具体景象已经过了概括处理。画面基本以两大块树木作主景,以天地为背景,显示画面的空间关系。值得注意的是树木的画法,在基色上采用富有激情的笔法,解决了质感、厚度、形体塑造,也给画面增添了运动的活力。这种表现手法可追溯至传统山水画的某些技法。

梦中水乡 60cm×70cm 作于1985年

这幅带有立体主义风格的作品,代表了陈钧德后一阶段的一些特点。这里有两方面的变化,一是作为风景的内容逐渐成为构思作品的主题,即有主题性的构思创作成了他绘画作品中的一个重要部分。另一方面,原先基本对景写生的方法被一种更主观的表现取代,如对画面结构作主观的变动等。色彩也趋向平面与概括。但是画面的基本倾向仍然有印象主义的色彩分析成份,只是原有流畅的笔法为一种色团的叠变而改变。

海滨 60.6cm×72.7cm 作于1991年

陈钧德画过多幅海景,绝大部分都以海滩为主景,加上空阔的天空和一些卷曲的云。这幅作品结构简单,手法简练,S形的海湾笼罩上金红色的阳光,衬托海水青紫的颜色。近处沙滩上覆面的小船底部的蓝色反光与几条暖紫色的投影,很好地表达出了船身结构,同时也将沙滩的金红色泽衬托得更灿烂艳亮。远景中红色的人物和红色的遮阳伞增添了画面的气质,加上远处沙滩上几笔绿洲、天空中金色的

云朵,使整个画面产生了交响乐般丰富的效果。最后,海水以线条曲折的有规律的移动表现,显示出一种随意的性质,与西方风景画中的远景表现习惯大相径庭。

家乡的河 90cm×120cm 作于1989年

黑瓦、白墙、黄叶……很容易使人联想起林风眠的一些作品。然而,画面严谨的结构,经过深思熟虑的塑造处理,都显示了他与上辈画家在这类小景中不同的文化背景与艺术理想。显然陈钧德吸收了大量印象主义之后诸流派的形式因素,但由于他执意体现一种“东方情调”,立体主义式的构筑就很容易趋向图案化。作品中对水的处理方法是写实的,与90年代作品不同,还未显示出后期那种线条流畅的风格。画中船的出现,在方法上有些突破,既打破了严谨的结构,也在统一的画面中增加了突然的变动,很耐人寻味。

人·沙滩·大海 60cm×70cm 作于1988年

这又是一幅海滩题材的作品,如果没有中景那两个红色人影,这幅作品看起来就像暴风雨中的节奏。远处深蓝色的海水泛着白沫,层层涌来,天上暗云翻滚,前景狂舞的几道笔触画出了水流,一切都是动荡不宁的。此作吸收了表现主义的手法,加上凡·高的影响。但画面处理非常简洁,情绪抒写又很鲜明,体现出陈钧德的绘画特长。

山村秋色 70cm×80cm 作于1989年

这类作品的共同特点是很容易联想到林风眠同

类作品的风格,但陈钧德更多采用了色彩分析的方法,采用立体主义的结构安排,并用一些线条穿插造成画面的韵律感,如画树枝用黑线条、道路呈K形的转折线和屋顶的黑瓦及墙上的黑色小窗等,都用了加强画面节奏的要素,并给趋平面化的结构带来一些空间层次变化。

水镇夕阳 70cm×80cm 作于1992年

朱家角位于上海青浦县境内,很多学画的学生都曾去那里写生。陈钧德所画这个景色,曾被许多画家描绘过。但是此幅朱家角写生还是非常引人触目的。关键是他对色彩的把握能力和景物的处理方法都到了得心应手的地步。画面笼罩着一层辉煌的色调,使得黑瓦白墙平凡的水镇有了威尼斯般的气度。画家抓住了对夕阳的瞬间感受,用金黄和暖紫色调对比,将这种色彩印象固定在画面上。远处桥孔外的冷暖对比运用得当,使中心部位充满了光亮。

宁静的小街 60.6cm×72.7cm 作于1992年

画为画家在福建鼓浪屿所作。对阳光下宁静的小街,他运用色调的冷暖和光影的明暗,表现得概括而充分。紫色圆形屋顶,在乳黄色的天空下挺立,近处暖色的墙和一些绿色植物交相辉映,散发着热情温馨的气息。小巷大片冷色投影与暖色布满阳光的地面形成对比,使画面两旁的建筑相互呼应,同时在画面构图上起到平衡的作用。

庭院小门 60.6cm×72.7cm 作于1992年

这幅画也是在鼓浪屿所画,与那幅沉静的小街有相似的气息,不同的是这件作品线的作用更为突出。左右两边的绿色植物画得十分潇洒和轻松,大笔的涂抹穿插一些深色的点和线,富有激情地表现了植物的茂盛。绿色植物与红色砖墙对比,更显得青翠欲滴。画中庭院的两扇小门,一开一合,透过开着的门,一条反射天光的石阶小路伸向前去。有意思的是

画家对门和墙的处理。在基本平涂的色块上加了轻松的深色线条,表现门的结构和质感,并与其它黑线一起,形成了一种轻松、愉快的节奏。

尖顶教堂 60cm×70cm 作于1981年

这是画家在青岛的写生。蓝天下的红色屋顶建筑形成明快的对比,飘动的白云增加了画面的动感。建筑物和地面被对比强烈的金色和青紫色分割,强烈而单纯是这幅作品的特点。一些小景物描绘得颇富情趣,增添了热闹、欢乐的韵味。

花房 90cm×120cm 作于1989年

陈钧德画过多幅以花房为题材的作品,花房中丰富的色彩和特殊的结构,给画家提供了充分发挥绘画表现性的空间。几乎每幅花房作品,都体现着画家不同时期的艺术风格。这幅花房可以看到用夸张的光照对景物的切割,浅蓝的笔触在黄绿色花草、柱子间散布,既增加画面的生气,也形成空气流动的效果。在形式处理上,显然吸收了立体主义和印象主义的技巧,而运笔仍具有中国画的意趣。

帝王之陵 120cm×160cm 作于1986年

这是陈钧德的代表作,表现了他后期绘画风格的一些特点。画面几何形造型概念明确,事物的象征意义增加,同时绘画性得到进一步发挥。画面上大片卷曲的白色云彩和一团团由近及远的树丛,组成了一种动荡的气势。富有表现力的用笔和物体形状有机结合,表现出疏松又有厚度的效果。那些浓稠的颜料,好像是漂浮在画面之上,带给人一种亲和感。色块的边缘松懈模糊,使颜料有相互交融的可能,给大块鲜明的色块之间赋予过渡层次,出现一种印象主义的抒情效果。

上海音乐学院远眺 40×55cm 作于1980年

这是作者较早期的作品,画面有许多地方是用调色刀画成,显得色层丰富、厚实、凝重。颜料在画刀